El arte de la visión. Pasolini y la pintura italiana

BASILIO CASANOVA
Trama y Fondo

The art of Vision. Pasolini and Italian painting

Abstract
Through the textual analysis of some extracts of Pier Paolo Pasolini´s work and its connection with the work of Italian painters of the magnitude of Caravaggio or de Giotto, we can reach the main reason for the tension that we can find in all of Pasolini´s writing: on one hand the omnipresence of the image (although always imaginary) of the mother and on the other the need, to break this crucial, incestuous link in order to be able to reach a new order -a symbolical order, an order of vision.

Key words: Crucial Iimage. Mother. Vision. Father. Request. Art.

Resumen
A través del análisis textual de algunos fragmentos de la obra de Pier Paolo Pasolini y su conexión con la obra de pintores italianos de la envergadura de Caravaggio o de Giotto, accedemos al motivo principal de la tensión que atraviesa la escritura pasoliniana: por un lado la omnipresencia en ella de la imagen, siempre imaginaria, de la madre y por otro la necesidad, para poder acceder a un orden nuevo -orden simbólico, orden de la visión-, de romper ese vínculo primordial, incestuoso.

Palabras clave: Imago primordial. Madre. Visión. Padre. Súplica. Arte.

A la memoria de mi madre

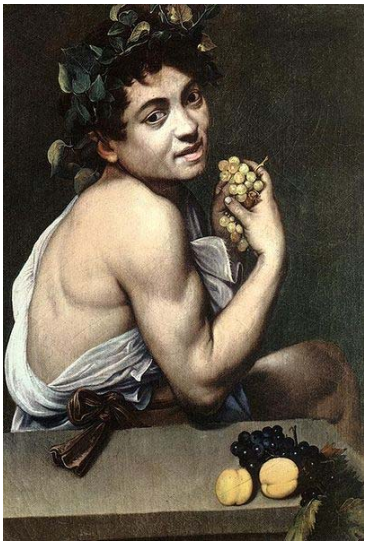
La luz de Pasolini

En un breve ensayo de 1974 titulado *La luce di Caravaggio*, Pier Paolo Pasolini escribe:

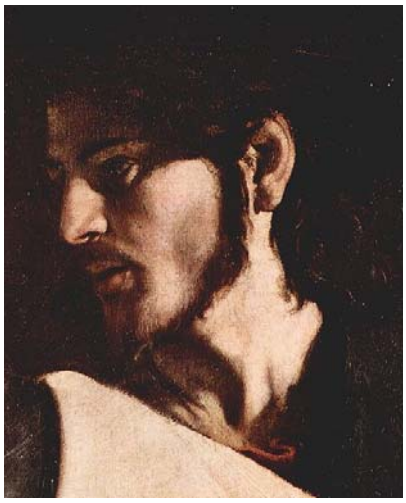
> "La que me entusiasma es la tercera invención de Caravaggio: es decir, el diafragma luminoso que hace de sus figuras unas figuras apartadas, artificiales, como reflejadas en un espejo cósmico. Aquí los rasgos populares y realistas de los rostros se pulimentan en una caracteriología mortuoria, y así la luz, aun estando tan empapada del instante del día en el que está captada, se fija en una grandiosa máquina cristalizada. No sólo el Baco joven está enfermo, sino también su fruta. Y no sólo el Baco joven, sino todos los personajes de

Caravaggio están enfermos, ellos, que deberían ser por definición vitales y sanos, tienen, en cambio, la piel deslucida por una cenicienta palidez de muerte"[1]

1 PASOLINI, Pier Paolo: 1974. "La luce di Caravaggio", en *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Tomo II. (http://www.pasolini.net/madrid-saggi01.htm).



Y no cabe duda de que esa "piel deslucida por una cenicienta palidez de muerte" es un rasgo mayor de muchos de los personajes que habitan la obra de Caravaggio. El de Baco, desde luego, pero también, por ejemplo, el del rostro mortecino del Cristo que señala con su dedo a Mateo en *Vocación de San Mateo*.



Y es que Caravaggio y Pasolini comparten interés por la figura del recaudador de impuestos convertido en evangelista. Tres obras dedicó el pintor al santo, mientras que Pasolini dirigió en 1964 *El evangelio según san Mateo*, una de sus películas más importantes.

Y cabría preguntarse por ello si las figuras del film pasoliniano, pese a poseer sus rostros "rasgos populares y realistas", ¿no son también ellas figuras "apartadas, artificiales, como reflejadas en un espejo cósmico"? Y la luz del film, si bien "empapada del instante del día en el que está captada", ¿no "se fija en una grandiosa máquina cristalizada"?

E incluso más: ¿no es el rostro entre perplejo e incrédulo al mismo tiempo de Mateo en el cuadro de Caravaggio, parecido al rostro de cada uno de los doce apóstoles en la secuencia de su primer encuentro con Cristo en el film de Pasolini:

Rostros perplejos por la interrogación abierta en ellos por el nombre –propio– que acaban de oír pronunciar a Cristo y que muy bien podríamos situar en el orden mismo de la visión.

El escozor de la visión

Y sin embargo, no podemos por menos que traer aquí a colación unas declaraciones hechas por el propio Pasolini a la revista Vogue en 1971. En ellas cuenta lo que sigue:

> "Cuando mi madre estaba a punto de parir empecé a padecer escozores en los ojos. Mi padre me inmovilizaba en la mesa de la cocina, me abría el ojo con los dedos y me echaba colirio. Fue a partir de ese momento simbólico cuando empecé a no querer ya a mi padre."[2]

2 PASOLINI, Pier Paolo: 1971. *Entrevista con Dacia Maraini*, Vogue (http://www.pasolini.net/espanol_biogr01.htm).

Momento éste crucial en la vida del director italiano asociado sin duda a la visión y al escozor –es decir, al padecimiento, pues es lo propio de la visión el ser padecida– que ésta produce. Visión, también, asociada al padre, que es quien abría los ojos al hijo para echarle el colirio.

Mas todo apunta a que Pasolini "no quería" ver lo evidente. Es decir: que ese hombre que le "abría el ojo" era el mismo que había protagonizado el acto central de la escena que dio origen a ese otro ser –pero también, claro, a él mismo– que su madre estaba a punto de dar a (la) luz. Pasolini tenía entonces tres años.

Pero no es menos cierto que la luz que deslumbra los rostros de los apóstoles en *El evangelio según san Mateo* es la luz misma de la palabra, de la palabra-acto –el verbo. De ahí la ambivalencia misma que la visión habría de tener en la obra de alguien que hizo del arte de filmar su oficio.

Pero también su pasión.

Súplica a la madre

En abril de 1962, el mismo año en que rueda *Mamma Roma*, Pasolini escribe un poema que lleva por título "Supplica a mia madre"[3], y que reza así:

È difficile dire con parole di figlio
ciò a cui nel cuore ben poco assomiglio.

Tu sei la sola al mondo che sa, del mio cuore,
ciò che è stato sempre, prima d'ogni altro amore.

Per questo devo dirti ciò ch'è orrendo conoscere:
è dentro la tua grazia che nasce la mia angoscia.

Sei insostituibile. Per questo è dannata
alla solitudine la vita che mi hai data.

E non voglio esser solo. Ho un'infinita fame
d'amore, dell'amore di corpi senza anima.

Perché l'anima è in te, ma tu
sei mia madre e il tuo amore è la mia schiavitù:

ho passato l'infanzia schiavo di questo senso
alto, irrimediabile, di un impegno immenso.

Era l'unico modo per sentire la vita,
l'unica tinta, l'unica forma: ora è finita.

Sopravviviamo: ed è la confusione
di una vita rinata fuori dalla ragione.

Ti supplico, ah, ti supplico: non voler morire
Sono qui, solo, con te, in un futuro aprile...

Mis palabras de hijo dirán difícilmente
algo a un corazón de mí tan diferente.

Sólo tú en el mundo sabes de mi corazón
lo que siempre fue, antes de cualquier amor.

Por eso tengo que decirte lo que es horrible reconocer:
germina mi angustia en el seno de tu gracia.

Eres insustituible. Por eso está condenada
a la soledad la vida que me diste.

Y no quiero estar solo. Tengo un hambre infinita
de amor, del amor de cuerpos sin alma.

Porque el alma está en ti, eres tú, pero tú
eres mi madre y tu amor es mi esclavitud:

esclava fue mi infancia de este sentimiento
alto, irremediable, de inmenso compromiso.

Era la única manera de sentir la vida,
la única tinta, la única forma. Ahora se acabó.

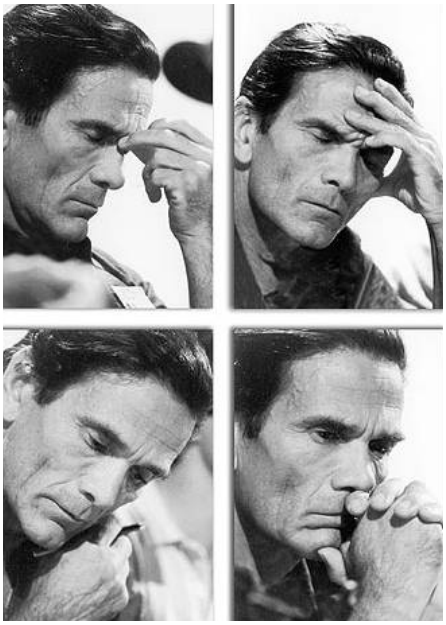
Sobrevivimos: y es la confusión
de una vida recreada al margen de la razón.

Te lo suplico, ay, te lo suplico, no quieras morir.
Estoy aquí, solo contigo, en un futuro abril.

Un poema que cobra pues la forma de una súplica, es decir, de una petición sumisa hecha a alguien, en este caso la propia madre, que es colocado en una posición de total y absoluta superioridad.

Por eso de lo primero que habla el poema es de la dificultad misma de decir, de decir algo con palabras, en este caso, de hijo. Y esa

3 PASOLINI, Pier Paolo: 1964. "Supplica a mia madre", en *Poesia in forma di rosa, Tutte le poesie,* Tomo I (http://www.pasolini.net/madrid-ryker_poesia09.htm#suplica-madre).



dificultad de decir con palabra de hijo –hijo de un padre– tiene su origen en la presencia soberana de ese tú que tantas veces se repite a lo largo del poema, hasta el extremo de que son dos también los versos que componen cada estrofa del mismo. Es decir, hasta tal punto es dual, especular, imaginaria, la estructura que la súplica a la madre adopta.

La madre, pues, es insustituible –"Sei insostituibile"– y eso hace que la vida de quien a ella se dirige en semejantes términos esté condenada a la más absoluta soledad –"è dannata alla solitudine la vita che mi hai data".

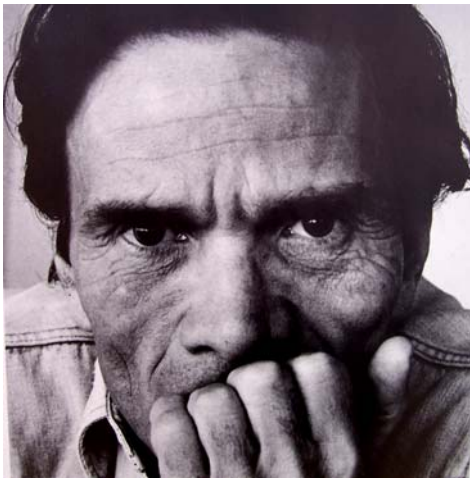
Pero no se trata aquí de la soledad de quien renunciando definitivamente al primer objeto –y perdiendo así el objeto de su pulsión– puede construir su deseo, sino la de quien no ha renunciado nunca –porque no le ha sido prohibido– a ese que sigue siendo para él el objeto absoluto.

Sólo así cobra sentido el hecho enunciativo mismo de suplicarle a la madre, de pedirle por dos veces –"Ti supplico, ah, ti supplico"– que no quiera morir –"non voler morire". Tal es, pues, el grado de desvalimiento –y de alienación– del ser que hace un ruego semejante.

La madre es colocada así en una posición divina, es decir, de total dominio sobre el hijo, hasta el punto de que el alma está sólo en ella, es ella –" l'anima è in te".

Y esa única manera de sentir la vida –"l'unico modo per sentire la vita", "l'unica forma"– lo es de una vida recreada al margen de la razón –"una vita rinata fuori dalla ragione"–, es decir, en el filo mismo de la locura. De ahí el sentimiento de angustia que emerge cuando esa única forma llega a su fin –"ora è finita"–, algo que es horrible reconocer –"ch'è orrendo conoscere".

Este sentimiento de angustia da al poema pasoliniano toda su resonancia existencialista, al tiempo que lo emparenta con Kierkegaard, pero también con el Miguel Ángel de los condenados de *El Juicio Final*.



Seres, todos ellos, profundamente atormentados.

La pesadilla de Pasolini

En *El Decamerón*, film de 1971, el mismo año de las declaraciones del director a la revista Vogue sobre el síntoma del escozor en los ojos, Pier Paolo Pasolini interpreta él mismo el papel del maestro Giotto di Bondone, uno de los creadores del Renacimiento, cuando se hallaba en Padua pintando los frescos de la capilla de los Scrovegni.

En una secuencia clave del film Giotto tiene un sueño, que es más bien la pesadilla de Pasolini: en el lugar central del fresco del Juicio Final, lugar que ocupa en la obra del pintor italiano el Cristo Juez, ve –imagina, delira– a la Virgen María con el rostro, en primer plano, de la actriz Silvana Mangano.

Ve también un coro de ángeles cantando, así como algunas imágenes de condenados –una vez más, pues, la figura del condenado– en el instante de ser arrojados al infierno, para finalizar con una escena de la ofrenda a la Virgen de la propia capilla Scrovegni.

No es necesario insistir demasiado en que tanto la ofrenda a la Virgen como los cánticos a ella también dirigidos, no están muy lejos de la "Súplica a la madre", pues ambas se sitúan en un mismo registro esencial, el de lo imaginario, por mucho que en el caso del film se trate de un sueño o de una visión.

Pues lo que ha sido borrado –recusado– en todos los casos es el padre, su palabra, en tanto que tercero. En un contexto, además, abiertamente incestuoso, ya que la escena comentada se inserta dentro de una secuencia en la que se hace una invitación explícita a yacer en el lecho con la comadre al grito de "¡No es pecado! ¡No es pecado!".

De ahí la tensión que inevitablemente se produce en la obra pasoliniana, como ha señalado Jesús González Requena a propósito de *Mamma Roma* y de *El evangelio según san Mateo*[4], entre la súplica a la madre y la súplica al padre. Es decir, entre ese ser absolutamente fijado a –capturado por– la imago primordial,

4 GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: 2009. "Amor y horror", conferencia impartida en la I Jornada de Análisis Textual "Pier Paolo Pasolini: Relatos", Universidad Rey Juan Carlos (campus de Vicálvaro), con dirección de Lorenzo Torres. (http://www.tramayfondo.com/actividades.php)

y este otro ser en cambio, como ha apuntado también González Requena a propósito del Cristo crucificado (crucifijado), "fijado a su propia muerte"[5].

5 GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: 2009. "La esencia del cristianismo en la mirada de Gaspar Hauser", en *Sobre la muerte*, Manuel Ballester y Enrique Ujaldón (Eds.), Biblioteca Nueva, Madrid, p. 147.